

## Conocer Grotowski: seducción y límites

Por Julia Elena Sagaseta

Quiero tener compañeros de armas. Quiero tener una hermandad de armas. Quiero tener personas afines, incluso aquellas que están lejos y que, tal vez, reciben impulsos de parte mía, pero que son estimulados por su propia naturaleza. Otras relaciones son estériles: producen sólo el tipo del domador que domestica a los actores en mi nombre, o el diletante que se encubre con mi nombre.

Jerzy Grotowski

Me planteo cómo conocer Grotowski, o, si quieren, cómo acercarse a Grotowski. Cómo hacerlo para tener una real percepción de sus ideas. Cuál es la dificultad cuando se lo hace desde la crítica -que es mi trabajo- y cuál desde la actuación. Por qué ha producido tanta seducción a lo largo de los casi cuarenta años de su actividad artística y cuáles son los límites que se encuentran para adentrarse adecuadamente en su tarea.

Al emprender mi trabajo, me han sorprendido también algunos hechos que tienen que ver con la recepción de Grotowski. Su obra

ha generado una enorme bibliografía Robert Findlay (1996: XV) habla de más de diez mil items, sin embargo, en español sólo contamos con el viejo *Hacia un teatro pobre* (es decir, la primera etapa, la del "Teatro como representación") y para conocer importantes documentos de los últimos tramos de su labor, el número imprescindible de *Máscara*, la revista mexicana de Edgar Ceballos.

Todos los libros a los que tuve acceso y también, *Máscara*, están profusamente ilustrados. Grotowski ha sido muy fotografiado a lo largo de su vida. Aparece joven, rodeado de su actores pola-

cos; en otros momentos, hablando con grandes figuras del teatro del siglo XX: Peter Brook, Jean Louis Barrault, Dario Fo, Eugenio Barba; o dictando conferencias en distintos países, seguido por jóvenes actores. Me llama la atención este polo de atracción que ejerce su trabajo. Peter Brook ha dicho: "Hoy, en un lugar de Italia, en Pontedera, un solo hombre hace las experiencias más extremas, más atrevidas que existen en el teatro, nadie más puede hacerlas por la simple razón que este hombre ha dado su vida a la investigación y ha adquirido una experiencia y un conocimiento en este ámbito que son únicos" (Máscara N°12-13:125).

Y su trabajo, que parte del teatro y va a lo que tan bien definió Peter Brook como "El arte como vehículo" (vehículo de indagación, de búsqueda del ser) ha influido también en la antropología posmoderna americana, que ha dado bases teóricas al teatro antropológico. Recuérdense las páginas que le han dedicado Victor Turner y Richard Schechner.

Me sorprende, también, todo lo que ha escrito Grotowski: su primer libro que le dio, rápidamente, muchos seguidores, la gran cantidad de artículos en cada una de sus etapas, algunos verdaderos manifiestos. Aparente contradicción: Grotowski deja de hacer representaciones, vive una vida y una actividad artística ocultas y,

sin embargo, no deja de hablar de su trabajo. Da conferencias, acude a universidades. Sabe que lo ronda una fama de gurú y trata de evitar los riesgos de interpretación.

## Etapas

Quizá sea útil, para entender todo esto, hacer un repaso de sus diferentes momentos artísticos. El ha hablado de ellos en uno de sus artículos fundamentales, *De la compañía teatral a El arte como vehículo* (Máscara N°12-13).

Aunque aparentemente, o en una mirada ligera, pueda pensarse que algunas etapas son, entre sí, contradictorias, en realidad cada una encierra a la siguiente. No hay saltos al vacío, rupturas fuertes. Grotowski ha dicho que son eslabones de una cadena, una de cuyas puntas es *El arte como representación* y la otra *El arte como vehículo*.

El primer período, *El arte como representación*, se extiende entre 1959 y 1969. Es la etapa del Teatro Laboratorio y cuando presenta sus famosos espectáculos. La figura de Ryszard Cieslak en *El príncipe constante*, las escenas de *Akropolis* y de *Apocalypsis cum figuris* han quedado en la memoria de varias generaciones a través de su registro gráfico, cuando, paradójicamente, fueron muy pocos los

que los presenciaron.

Como señala Lisa Woldorf "aún durante su más temprana fase de actividad, Grotowski problematizó la relación entre simulación y representación (performance) empujando a sus actores hacia un "acto total", un exceso de sinceridad por la cual el actor desnuda la máscara social. Grotowski concebía el teatro como un "lugar de provocación" en el que el "actor santo" revelando por medio de formas articuladas un nivel de verdad que transgredía estereotipos aceptados y mentiras confortables, podía provocar al espectador a tomar similar proceso de auto-indagación (*self-penetration*)" (1996-5).

Aún en esta etapa, según los testimonios de Grotowski, los ensayos, con el director como el "espectador de profesión", parecen ser la parte más importante, donde la experimentación está en juego.

A partir de 1970 Grotowski renuncia a la representación y comienza a trabajar en una segunda etapa que se prolonga hasta 1978: el *Parateatro*. Grotowski lo describe como "una fiesta, un encuentro interhumano, pero casi sagrado". Se eli-

minan los límites entre actor y espectador y se abandonan los criterios artísticos y las cuestiones de técnica. Marco de Marinis señala que, en dicha etapa, Grotowski y su grupo se dedican "a investigaciones referentes a la intercomunicación y el "encuentro" entre los individuos" (*Máscara*:85).

El Parateatro fue un período de búsquedas que extremaba y depuraba las de los ensayos de la primera etapa. "Es muy difícil de hacer", declara Grotowski, y estuvo ligado "al "desarmamiento" entre la gente, un "desarmamiento" recíproco y total".

Otra vez paradojas: durante todo el período del Parateatro se





continuó representado, en giras, *Apocalypsis cum figuris* y el grupo original del Teatro Laboratorio se fue desmembrando (de Marinis, 1988: 96), ocupados los actores en seminarios por el exterior.

El Parateatro desemboca en el Teatro de las fuentes, el siguiente periodo, que se prolonga entre 1978 y 1982. Grotowski lo precisa así: "En la búsqueda del eslabón después del parateatro apareció el Teatro de las Fuentes, donde se buscó la fuente misma de diferentes técnicas tradicionales, aquella que precede las diferencias". Se investigan tipos de trabajos que se desarrollan en diferentes culturas y tradiciones. Grotowski trabaja ahora con un grupo intercultural, algunos de cuyos miembros están entrenados en

formas de representación occidental y otros en formas rituales. Durante este periodo Grotowski hace viajes a Haití, México, Nigeria y Bengala (India) para estudiar formas tradicionales del trabajo con el cuerpo y se ve atraído, también, por las danzas de los derviches (Wolford:8). de Marinis señala que, en estos años, su interés se dirige al hombre y al conjunto de técnicas de la conducta (sobre todo corporal) que le permiten, en cualquier época y latitud,

mantener una relación con sus propias raíces y su propio proceso orgánico. "El teatro constituye sólo una de las técnicas, junto con los distintos rituales de trance y posesión, los métodos de oración y meditación, el yoga y el Zen, con sus respectivas concepciones y prácticas del cuerpo" (de Marinis, 1988:97).

En el análisis de sus etapas, Grotowski declara que el Parateatro y el Teatro de las Fuentes fueron una línea de pasaje. "El primero permitió probar un modo esencial de determinación: de develarse, de no esconderse en nada (...) El Teatro de las Fuentes me hizo ver sólo algo que tal vez podría ser posible. Pero se volvió claro que no podemos realizar nada de lo que es posible si no pasamos del nivel *impromptu*, relacionado con un tipo de

*amateurismo, hacia el nivel de trabajo sobre los detalles" (Máscara: 6).*

El derrotero de las siguientes etapas puede parecer confuso porque se mezclan. En 1982 Grotowski desarrolla un Programa de Investigación de Drama Objetivo (Objective Drama) en la Universidad de California en Irvine. En 1986 se instala en Italia. En los dos años anteriores había dado seminarios invitado por el Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale en Pontedera. A partir de 1986 se establece el Centro di lavoro di Jerzy Grotowski (Workcenter of Jerzy Grotowski). En Pontedera se desarrolla la última, y para Grotowski definitiva, etapa de su búsqueda estética, *El arte como vehículo*. Pero la investigación en Drama Objetivo, en California, continúa hasta 1992, dirigida por James Slowiak, asistente de Grotowski desde el comienzo del Proyecto.

Para algunos críticos, como Osinski (*Máscara: 96*), el Drama Objetivo es una fase transicional entre el Teatro de las Fuentes y El Arte como Vehículo. Pero, al contrario de lo que ocurre con esas dos etapas, su trabajo está muy documentado (remite a Welford y Richards).

Osinski señala que el Drama Objetivo "se concentraba en el descubrimiento en el hombre y a

través del hombre de ciertos elementos de las técnicas, de "fragmentos de actuación" (*performative elements*): movimiento, voz, ritmo, sonido, uso del espacio, que probablemente ya habían existido cuando el arte no se había aún emancipado de los demás campos de la vida y, en consecuencia, no se podía hablar de géneros y categorías estéticos distintos, como, por ejemplo, el teatro tratado como espectáculo" (*Máscara: 96*). Y Grotowski lo define así: "Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era el canto, el canto encantación, el movimiento danza. O si prefieren, el Arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción" (*Máscara: 97*). En las investigaciones del Drama Objetivo se destilaban y analizaban los "fragmentos de actuación". Era una investigación pura que no planteaba derivarse en ningún tipo de representación. Una investigación sobre las formas "destiladas" y sobre "las cualidades de la experiencia vivida y la calidad de la presencia humana" (*Máscara: 98*).

Como ya dijimos, las etapas se encadenan. La experimentación de los ensayos y la desacralización de mitos de *Apocalypsis* se continuaban en el Parateatro. Las investi-

gaciones interculturales de El Teatro de las Fuentes se continúan, pormenorizando elementos, en el Drama Objetivo.

Sobre el trabajo en Pontedera ha hablado mucho Grotowski y también su principal colaborador Thomas Richards. Es sabido que el nombre de la última etapa, *El arte como vehículo*, lo puso Peter Brook. Brook tuvo siempre una particular sintonía con todo lo que iba haciendo Grotowski y pudo, así, captar en toda su profundidad el camino emprendido. Desde el momento en que se comienzan a explorar las posibilidades del hombre, dice Brook, se está en una búsqueda espiritual. "Me parece que hoy estamos frente a algo que existió antes pero que ha sido olvidado por siglos y siglos, y es que entre los vehículos que permitirían al hombre acceder a otro nivel y servir una función más justa en el universo, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas" (*Máscara*: 81).

Grotowski acepta la denominación y la amplía: se puede decir El arte como vehículo, pero también Objetividad del Ritual o Artes Rituales. "Cuando me refiero al ritual hablo de su objetividad: es decir que los elementos de la Acción son los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actores" (*Máscara*: 8).

Empiezan a destacarse algunos conceptos precisos en lo que estamos hablando. El primero, la Acción, se refiere a lo estrictamente necesario para crear una estructura acabada. Pero no estamos hablando, aunque pareciera, de lo que hace un espectáculo. El Arte como vehículo, ya lo dijimos, es la otra punta de la cadena.

La diferencia es radical: en El Arte como Representación la sede del montaje está en el espectador, en El Arte como Vehículo está en los artistas mismos. No hay lugar para el espectador.

En El arte como vehículo se trabaja "con los cantos, la participación de reacciones, los modelos arcaicos del movimiento, las acciones físicas, la palabra tan vieja que es casi siempre anónima".

Grotowski vuelve a Stanislavski de quien reivindica la última etapa, la de las acciones físicas. Toma, como lo ha declarado varias veces, en el punto en que Stanislavski dejó su trabajo. Hace su propia lectura introduciendo el concepto de impulso.

¿Es Grotowski un stanislavskiano? Me parece que la pregunta no tiene sentido aunque la he escuchado muchas veces y también oí la respuesta positiva. Grotowski valora la ética stanislavskiana, su método de las acciones físicas pero no le interesa su estética. Hacer esa pregunta sería no

conocer el camino profundo y variadas fuentes que estamos siguiendo.

### El Performer

Entonces, en lo que considera el punto buscado y alcanzado, Grotowski se ubica en El arte como vehículo. No hablamos de teatro. No hablamos de representación. Tampoco de actor sino de *Performer*. "El *Performer* es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo sino algo olvidado" (Grotowski, "El *Performer*", *Máscara*: 76). Y agrega "El *Performer* es un estado del ser (...) *Yo soy teacher of Performer*".

En este texto nos encontramos con un lenguaje que linda lo esotérico, un lenguaje de iniciación. No casualmente aparecen referencias a Castaneda y a Gurdjieff. Pero nos está hablando de las búsquedas profundas a que lo llevaba su recorrido.

Él, como "teacher" sólo puede abrir puertas, no puede garantizar la llegada al aprendiz, que sólo puede comprender si hace. "El conocimiento es un problema del

hacer". No hay entonces, actores, en su trabajo, sino "doers" (los que hacen) "porque su objetivo no apunta al espectador sino que apunta su propio itinerario hacia la verticalidad" (*Máscara*: 16). Algunos, muy pocos, llegarán a la cumbre, se harán *Performers*.

### Malentendidos y límites

En su artículo "Grotowski, el arte como vehículo" Peter Brook plantea algunos malentendidos que se han ido creando alrededor del trabajo de Grotowski y se hace algunas preguntas que yo quisiera considerar: ¿cuál es la relación precisa y concreta entre el trabajo de Grotowski y el teatro?





¿qué tiene que ver con el teatro este trabajo si no hay más representación?

Desde luego, Brook tiene respuestas, y muy convincentes, para ambas, y yo acuerdo plenamente con ellas. Pero creo que, para muchos, estas preguntas y los malentendidos, siguen en pie.

Desde los ochenta Grotowski no está de moda, y él se alegraba muchísimo de ello. Le permitía seguir su tarea sin molestias. ¿Por qué, entonces, por lo menos en este país, siguen los malentendidos?

Brook responde su primera pregunta haciendo referencia a la etapa de los espectáculos y el impacto que provocaron. Muchos grupos que quisieron imitar ese trabajo "comenzaron a seguir el camino de Grotowski sin darse cuenta que si el maestro y los alumnos no se encontraban en ese



altísimo nivel de comprensión, todo el trabajo sincero que hacían, en vez de subir hacia el ideal hacia descender el ideal hacia su nivel real, que era el nivel contra el que estaban en revuelta" (*Máscara*: 80). En cuanto a la segunda pregunta, Brook defiende un trabajo de investigación serio y profundo y cree que debe ser protegido. "Desde cierto punto de vista, la existencia misma de un trabajo teatral de este tipo, es un alentador desafío" (*Máscara*: 126). Pero la realidad es que Grotowski no estuvo oculto. En el Programa de Drama Objetivo en California se hicieron *workshops* cerrados y abiertos. Al Workcenter of Jerzy Grotowski de Pontedera, concurrieron, según ha declarado Grotowski, más de sesenta grupos a presenciar los trabajos del grupo de Grotowski y a mostrar los suyos. A Pontedera, por otra parte, concurrieron muchos artistas para formarse, a veces por un tiempo corto, a veces por varios años. Y Grotowski, como dijimos, habló y escribió mucho sobre su labor. No quería mostrar representaciones, pero no estaba haciendo algo secreto. ¿Dónde está entonces la dificultad?

Creo que en la manera de acercarse y en la intención de conocer. El libro más transitado y más accesible (no por lo que proponía sino por la forma práctica en



que lo hacía) ha sido *Hacia un teatro pobre*. Sin embargo, muchos se quedaron en el hecho de repetir los ejercicios sin aprehender la base filosófica ("el actor santo") que sustentaba todo el trabajo.

También resulta accesible, a través de los testimonios, seguir el recorrido del Drama Objetivo. Más accesible para un teórico, un estudioso, que para una persona de teatro. Porque ¿cómo reproducir exactamente la cantidad de formas interculturales que se investigaron?

Resulta también difícil poder seguir El arte como vehículo. Y todo esto es lógico porque Grotowski no quería ser reducido a recetas reproducibles. Exigía que se hiciera un movimiento similar al de él, una búsqueda propia.

Cuando se refiere, en uno de sus escritos, a la relación con los grupos que los visitaban, Grotowski dice "Nunca buscamos cambiar los objetivos de los otros. Eso no sería correcto, porque sus esfuerzos están relacionados de cierta manera con otra categoría de significados, de circunstancias de trabajo, de noción del arte" (*Máscara*: 14). También se niega a que se piense que él ha creado un Sistema que se detendrá donde su búsqueda ha llega-



do y que así, fosilizado diría yo siguiendo su pensamiento, va a ser enseñado. Eso es lo que él rechaza de lo que se hace con Stanislavski. Por eso, sin ningún respeto dogmático, retoma a Stanislavski donde éste dejó sus búsquedas.

Sí le interesa que alguien retome la tradición, la búsqueda que él ha iniciado en El arte como vehículo. Que alguien la continúe, no que la repita. Creo que ésta es la gran enseñanza de Grotowski, la más difícil pero la ineludible para decir que se lo sigue. Hay que tener su exigencia, su rigor, su intención de búsqueda profunda, ineludible. Hay que tener el deseo último de ser un *Performer* aunque sólo se pueda llegar a *doer*. Éste es el camino, de otra forma lo traicionamos.

*Julia Elena Sagaseta. Profesora en Letras en la Universidad de Buenos Aires, profesora adjunta e investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesora de la Escuela de Artes del Teatro de la Universidad del Salvador y del Instituto Nacional Universitario de Artes. Ha publicado numerosos artículos de su especialidad en libros y revistas de nuestro país y del exterior.*

## BIBLIOGRAFÍA

- De Marinis, Marco: *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona, Piados, 1988.
- Findlay, Robert: "Foreward" en Lisa Woldford, *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi, 1996.
- Magnat, Virginie: "Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski" en *Théâtre/Public* N°153, mai-juin 2000.
- Revista *Másoma*, año 3, Nos. 11-12 octubre 1992-reedición octubre 1996.
- Richards, Thomas: *At work with Grotowski on physical actions*, London and New York, Routledge, 1995.
- Schechner, Richard: *The future of ritual*, London and New York, Routledge, 1993.
- Turner, Victor: *From ritual to theatre*, New York, PAJ Publications, 1982.
- Lisa Woldford: *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi, 1996.